

## ORALITÀ E TRADUZIONE: *BOSQUE* DI ANTONIO DAL MASETTO

*María Sagrario del Río Zamudio*

I tratti del discorso orale sono presenti nelle traduzioni letterarie soprattutto nei diversi frammenti dialogati. Intendi applicare un'analisi testuale focalizzata sulla sovrapposizione dell'oralità alla traduzione italiana del romanzo *Bosque* – che mantiene lo stesso titolo spagnolo – dell'autore italo-argentino Antonio Dal Masetto<sup>1</sup>. Attraverso alcuni esempi, commenterò lo strumentario semiotico del quale si sono serviti lo scrittore argentino e la traduttrice, Antonella Ciabatti, per far rivivere la realtà parlata.

Antonio Dal Masetto nacque nel 1938 in Piemonte a Intra, la Tarni dei suoi romanzi. Frequentò una scuola elementare gestita da suore aiutando nel contempo i genitori lavorando come pastore. Nel 1950 emigrò con la sua famiglia in Argentina a Salto, in provincia di Buenos Aires. Qui imparò il castigliano leggendo libri scelti a caso nella biblioteca del paese perché, come più avanti rivelò in un'intervista parlando della sua vita: «Sufrí mucho con el traslado. Me sentía un marciano en el mundo [...]»<sup>2</sup>. Scrisse sempre in spagnolo, eccetto delle lettere ai suoi compagni di scuola italiani perché, come lui stesso afferma in un'altra intervista «[...] porque me empené mucho en afirmarme en este idioma»<sup>3</sup>. A 17 anni si trasferì a Buenos Aires, città dove si dedicò a diversi lavori, tra i quali quello di giornalista – dalla metà degli anni Ottanta fino alla fine del 2010 collaborò con *Página / 12* – e di scrittore, mestiere che lo occupò

<sup>1</sup> Le edizioni a cui mi riferirò sono le seguenti: Antonio Dal Masetto, *Bosque*, Salamanca, Tropismos, 2001; Antonio Dal Masetto, *Bosque*, Antonella Ciabatti (trad.), Firenze, Le Lettere, 2004.

<sup>2</sup> Agustina Roca, “Historia de vida”, *La Nación* (12 giugno 1998), <<http://www.lanacion.com.ar/212109-antonio-dal-masetto-historia-de-vida>> (consultato il 10 aprile 2015).

<sup>3</sup> Diego Manso, “Antonio Dal Masetto: ‘Los libros ayudan a combatir la soledad’”, *Revista de Cultura Ñ. Literatura – Ficción*, (3 agosto 2012), <[http://www.revistaenle.clarin.com/literatura/ficcion/Entrevista-Antonio-DalMasetto\\_0\\_749325071.html](http://www.revistaenle.clarin.com/literatura/ficcion/Entrevista-Antonio-DalMasetto_0_749325071.html)> (consultato il 15 aprile 2015).

esclusivamente dall'età di 43 anni. Nel 1964, il suo primo libro di racconti ottenne una menzione nel premio 'Casa de las Américas' (La Havana, Cuba). Nel 1990 pubblicò *Oscuramente fuerte es la vida*, suo primo libro sull'emigrazione: «La inmigración es un tema. Yo nunca había escrito nada sobre eso. Supongo que durante cuarenta años estuve tratando de pelear para que no me confundieran con un extranjero. Quizás un psicoanalista me hubiera resuelto este problema más rápidamente [...]». Nel secondo, *La tierra incomparable* (1994), il racconto è filtrato dallo sguardo della madre, protagonista di entrambi i romanzi. Nel terzo e ultimo libro della saga, *Cita en el lago Maggiore* (2011), troviamo l'autore con la figlia. Sulla trilogia l'autore ha dichiarato:

Las tres novelas, si bien son ficción, tienen un costado anclado en la realidad. No las hubiese podido escribir sin vivir esas circunstancias –asegura–. La primera nace de hablar mucho con mi madre; la segunda, por el viaje de regreso que hice al pueblo –esforzándome todo el tiempo por mirar con los ojos de Agata–; y esta última, que surge de un viaje que hicimos juntos con mi hija<sup>4</sup>.

Tuttavia l'obiettivo finale non è soltanto quello di omaggiare la madre e i luoghi della sua fanciullezza, ma di dar voce a tutti coloro che ritornando nella terra natia non riescono a far coincidere il nuovo presente con i loro ricordi.

Invece *Siempre es difícil volver a casa* (1992) è la sua prima incursione nel mondo di Bosque – località ripresa nel romanzo oggetto di studio *Bosque* (2001), tradotto da Antonella Ciabatti nel 2004. Nel retro dell'edizione del 2005, da me utilizzata, si può leggere: «un thriller ascético y violento, en el que desmenuza y saca a la luz todo aquello que caracteriza y mueve a los personajes de este oscuro y sórdido lugar: la codicia, la humillación, el sexo, la venganza o la degradación»; e in una recensione: «[...] *Bosque* se lee de un tirón: está construida con economía de recursos y precisión. Hay buenos diálogos, dosis justas de acción y un humor sutil que refuerza la sensación de violencia contenida que impregna el relato [...]»<sup>5</sup>.

Alcune delle opere di Masetto sono state pubblicate in Italia, Spagna, Francia, Germania, Svizzera e Israele e, due di esse sono state portate sul grande schermo, con esiti non sempre felici. Per tal motivo forse il figlio del regista Costa-Gavras pare intenzionato a girare una nuova versione di *Siempre es difícil volver a casa*.

<sup>4</sup> Juan Rapacioli, "La escritura es un oficio como cualquier otro", *Télam. Diario digital de la agencia de noticias Télam* (5 dicembre 2011), <<http://www.telam.com.ar/?codProg=imprimir-nota&id=9384>> (consultato il 10 aprile 2015).

<sup>5</sup> Felipe Fernández, "Precisión narrativa", *La Nación* (20 agosto 2001), <<http://www.lanacion.com.ar/215390-precision-narrativa>> (consultato il 10 aprile 2015).

La sovrapposizione dell'oralità nella scrittura – tecnica del discorso narrativo che Antonio Dal Masetto impiega nei suoi romanzi –, affonda le sue radici nella tradizione occidentale. Secondo María Carmen Bobes Navas questa tecnica risponderebbe nel Realismo letterario al «deseo de buscar objetividad, o mayor realismo, o quizá el propósito de ocultar la figura del narrador». Aggiunge: «Los diálogos producen en el lector, por lo general, una impresión de cercanía y una sensación de verdad, que son los objetivos buscados por el movimiento realista»<sup>6</sup>. Il dialogo si presenta – dalla fine del secolo XIX ad oggi – non come centro del narrato, ma come un elemento aggiuntivo che è stato analizzato secondo la prospettiva dell'analisi pragmatica, linguistica e letteraria, dato che gli scrittori che introducono nelle loro opere frammenti della lingua orale non fanno altro che tentare di riflettere la quotidianità. Alberto Gil puntualizza: «En ésta [la comunicación reale], como es sabido, el lenguaje en sí es un elemento más – si bien muy importante – dentro de una compleja y dinámica red de procesos verbales y extraverbales»<sup>7</sup>. José Jesús Bustos Tovar, da parte sua, indica che «es necesario distinguir 'lo fónico' de 'lo oral' y 'lo gráfico' de 'lo escrito'. Mientras lo gráfico pretende traducir fielmente 'lo fónico', 'lo escrito' comprende el marco mucho más amplio de la oralidad»<sup>8</sup>. In merito alle strategie analitiche da applicare, per Isolde J. Jordan<sup>9</sup> non possono essere le stesse per il dialogo letterario e per la conversazione orale spontanea. Elena Porciani si spinge più in là e, dopo aver presentato una panoramica sugli studi in Italia sull'oralità, dice che a essa si deve guardare:

come al prodotto in primo luogo di un'operazione tematica di *inventio*, che conferisce un significato personale a *topoi* selezionati dal repertorio orale, dando eventualmente origine nel testo a una particolare *elocutio*, intensa come sistema di figure del parlato, e/o una particolare *dispositio*, ovvero una particolare struttura che ha attinenza con la comunicazione orale<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Carmen Bobes Navas, *El diálogo. Estudio Pragmático, Lingüístico y Literario*, Madrid, Gredos, 1992, pp. 228-229.

<sup>7</sup> Alberto Gil, «La veracidad del diálogo literario», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 6 (1987), pp. 119-148: p. 119.

<sup>8</sup> José Jesús Bustos Tovar, «La imbricación de la oralidad en la escritura como técnica del discurso narrativo», in Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher, Klaus Zimmermann (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Madrid, Iberoamericana Vervuert Verlag, 1996, pp. 359-374: p. 369.

<sup>9</sup> Isolde J. Jordan, «Análisis pragmatolingüístico del diálogo literario», *Hispania (American Association of Teachers of Spanish and Portuguese)*, 82, 2 (1999), pp. 213-219: p. 213.

<sup>10</sup> Elena Porciani, *Studi sull'oralità letteraria. Dalle figure del parlato alla parola inattendibile*, Pisa, ETS, 2008, pp. 35-36.

Per affrontare l'analisi di *Bosque* ho seguito il modello di Alberto Gil nel suo ormai classico saggio "La veracidad del diálogo literario"<sup>11</sup>.

Prendiamo in considerazione innanzitutto gli elementi microstrutturali di tipo colloquiale presenti nei dialoghi del romanzo e vediamo come li ha trattati la traduttrice. Sono i segnali di contatto che ci indicano che il dialogo non si è interrotto e normalmente appaiono all'inizio o alla fine di questo:

–*Bien*<sup>12</sup> –dijo suspirando– Ahí va la historia de aquella tarde. (p. 97)  
«*Bene*» sospirò «questa è la storia di quel pomeriggio». (p. 104)

In alcune occasioni si tratta di 'imperativi di percezione sensoriale' come il *mira* con cui incominciano alcune frasi:

–Quedate ahí –dijo Muto–. *Mirá* hacia la entrada. (p. 21)  
«Resta lì» disse Mudo. «*Guarda* verso l'ingresso». (p. 19)

In questo caso la traduttrice ha rispettato l'«imperativo di percezione sensoriale», però si è perso un riferimento culturale importante e cioè l'uso del *voseo*, fenomeno linguistico che consiste nell'utilizzare, anche in situazioni colloquiali/familiari, il pronome *vos* con certe coniugazioni verbali al posto del pronome *tú*<sup>13</sup>. In compenso si è tradotto il nome del protagonista (Muto/Mudo) rispettando, in questo modo, l'effetto di straniamento che produce il nome in entrambe le lingue.

–*Mirá*, Juan, por más consejos que te puedan dar, en estos casos la decisión tiene que tomarla uno. [...]. (p. 135)  
«*Senti*, Juan, per quanti consigli si possano dare, in queste situazioni la decisione uno la deve prendere da se. [...]. (p. 146)

In questo esempio l'«imperativo di percezione sensoriale» è una sinestesia che oggi viene molto utilizzata e che in italiano si è tradotta con un verbo più appropriato, 'sentire'.

Parole, espressioni e idiomatismi del linguaggio che procurano un certo colore al testo, appartengono alla fraseologia, disciplina che a partire da Gloria

<sup>11</sup> Alberto Gil, "La veracidad del diálogo literario", cit., pp. 119-148.

<sup>12</sup> Il corsivo è mio.

<sup>13</sup> Ne esistono di tre tipi, ovvero pronominale, verbale e pronominale-verbale, tipico dello spagnolo dell'Argentina. Il pronominale-verbale si produce sia nel pronome che nelle desinenze verbali: *vos amás, comés, partís*. L'uso è universale, accettato da tutti i livelli sociali e coesiste con la forma di rispetto *usted*, mentre il *tú* è relegato ad alcune espressioni letterarie, proverbi, ecc.

Corpas Pastor<sup>14</sup> stabilisce tre grandi aree, gli enunciati fraseologici, le locuzioni e le cosiddette collocazioni che si caratterizzano per la fissità, l'idiomaticità e la morfosintassi particolare. Ad esempio la costruzione 'ser + sostantivo' è molto frequente, tanto nella forma affermativa quanto in quella negativa:

–Ahora sí –dijo sentándose–, soy todo oídos. (p. 27)  
«Adesso sì» disse mettendosi a sedere «ora sono tutt'orecchi». (p. 27)

La locuzione verbale «ser todo oídos» o ascoltare con grande attenzione si è adeguata all'italiano senza problema. Invece l'intransitivo pronominale *sentarse* diventa 'mettersi a sedere' che fa vedere l'azione come una successione di sequenze prese al rallentatore, mentre il gerundio *sentándose* è molto più diretto ed efficace.

I segni di punteggiatura servono per informare sui differenti toni di voce. Malgrado la prossimità tra entrambe le lingue, sono diversi e diventano uno degli errori più frequenti nei nostri corsi di lingua e di traduzione.

–Venga –dijo–, tome asiento. (p. 96)  
«Venga» disse, «si sieda». (p. 103)

Nell'esempio, l'imperativo 'Venga' non è stato scritto tra punti esclamativi in nessuna delle due lingue. Si è optato per il trattino lungo in spagnolo e per le virgolette caporali in italiano. Quanto all'ordine delle parole, normalmente si segue lo stesso criterio in tutte e due le lingue e cioè 'soggetto + verbo + complementi' anche se, in alcuni casi, cambia:

–Acá la mataron. (p. 39)  
«La uccisero qui». (p. 40)

In questo esempio, Dal Masetto ha preferito mettere in primo luogo l'avverbio di luogo, che è mobile nella frase, mentre in italiano viene messo alla fine. In spagnolo c'è una differenza tra *aquí/allí* e *acá/allá* perché i primi sono statici e i secondi dinamici. Cioè *acá* significa *hacia aquí* = 'verso qui' e *allá*, *hacia allí* = 'verso là'. A volte gli ispanoparlanti non considerano questa piccola sfumatura e impiegano erroneamente gli avverbi, come in questo caso, corretto in seguito nella traduzione. Difatti per gli argentini *acá* riassume i due avverbi.

Con 'indicazione soprasegmentale dell'autore' si indica il suo intervento diretto nel dialogo rivolto a informare sul tono speciale della voce quando si

<sup>14</sup> Gloria Corpas Pastor, *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 50-52.

abbandona l'uso standard. Purtroppo questi elementi microtestuali dell'elaborazione linguistica non producono l'effetto di realtà parlata che si raggiungerebbe se codesti elementi si introducessero nella multidimensionalità della situazione e all'interno di determinate coordinate 'macrostrutturali'. In *Bosque* ci sono moltissimi esempi nei quali si passa dalla voce bassa al grido:

[...] Los dos hombres pasaron junto a ella hablando *en voz baja*, se dirigieron hacia la salida, montaron en sus bicicletas y se marcharon. En el camino de grava apareció el encargado, señaló el reloj y *gritó*: [...]. (p. 15)

[...] I due uomini le passarono vicino parlando *a bassa voce*, si diressero verso l'uscita, salirono sulle loro biciclette e se ne andarono. Sul vialetto di ghiaia spuntò il custode, indicò l'orologio e *gridò*: [...]. (p. 13)

L'italiano si comporta come lo spagnolo: l'unica cosa che cambia è l'ordine delle parole e la preposizione della locuzione e quindi 'en voz baja' diventa 'a bassa voce'.

La descrizione del comportamento extraverbale informa sui movimenti dei personaggi in modo che il lettore possa seguire la scena mentre viene narrata. A questo proposito, Gil spiega: «La palabra escrita [...] se presenta a primera vista como un medio comunicativo semióticamente pobre para reproducir el dinamismo, la simultaneidad y la gran variedad de elementos de la situación real, en la que se insertan los diálogos auténticos»<sup>15</sup>. Questo succede perché i lettori di romanzi dispongono soltanto di un canale sensoriale, in questa occasione la vista, per captare una realtà che è multisensoriale:

Varini *encendió* la luz del garaje. Claudia *se irguió* en el asiento trasero donde *había permanecido recostada* y *se arregló* el pelo. Varini *acudió a abrirla*.  
—Con semejante niebla no hace falta *esconderse*, nadie podría verte— le dijo mientras *le tendía* una mano para *ayudarla a bajar*. (p. 113)

Varini *accese* la luce del garage. Claudia *si tirò su* dal sedile posteriore dove *era rimasta distesa* e *si sistemò* i capelli. Varini *andò ad aprirle* lo sportello.  
«Con tutta questa nebbia non c'era bisogno che tu *ti nascondessi*, tanto non ti avrebbe visto nessuno» le disse mentre *le porgeva* la mano per *aiutarla a scendere*. (p. 122)

La traduzione aggiunge elementi non presenti nell'originale come 'lo sportello'. Inoltre la proposizione «no hace falta esconderse», di tipo impersonale e con un messaggio implicito, diventa 'non c'era bisogno che tu ti nascondessi'

<sup>15</sup> Alberto Gil, "La veracidad del diálogo literario", cit., p. 119.



dove il messaggio è esplicito. Alla fine, in «nadie podría verte», la supposizione di essere visto si trasforma in una affermazione ‘tanto non ti avrebbe visto nessuno’.

La descrizione della mimica del protagonista riguarda le lievi modificazioni del tono muscolare degli occhi o del viso in generale, oppure i movimenti tipici della gesticolazione.

Ella acababa de abrir otro cajón y lo miró intrigada. (p. 17)

La ragazza aveva appena aperto un altro cassetto e lo guardò incuriosita. (p. 15)

C’è stato un cambiamento nel soggetto della proposizione, dato che il pronome personale *Ella* si è trasformato in ‘articolo determinativo + sostantivo’ che interagisce come presentatore della perifrasi «*acabar de* + infinito», equivalente a ‘aveva appena aperto’. Questa perifrasi aspettuale terminativa allude ai successivi momenti dello sviluppo dell’azione e, in questo caso, il finale dell’azione è molto recente.

Talvolta si crea simultaneità tra il parlare e il gesticolare del protagonista evocando certi gesti che vanno legati ad un materiale linguistico determinato. I deittici aiutano a rappresentare la scena.

–Perfectamente. Éste cayó en la calle. Éste en una casa. Éste es el del campanario. Éste fue el último, lo atrapamos detrás del cementerio. Parece que comandaba el grupo. (p. 31)

«Perfettamente. Questo è morto in strada. Questo in una casa. Questo è quello del campanile. Questo è stato l’ultimo, lo prendemmo dietro il cimitero. Sembra che comandasse il gruppo». (p. 30)

Dei quattro verbi presenti nella battuta tre sono in *pretérito indefinido*: *cayó*, *fue* e *atrapamos* e uno è un imperfetto: *comandaba*; invece in italiano solo in un caso si utilizza il ‘passato remoto’: ‘prendemmo’ che, anche se passato, perdura nel presente. D’altra parte, il verbo *comandar* ha un unico significato che appartiene al campo semantico militare, mentre *mandar* assume diverse accezioni e lo si può adoperare come transitivo, intransitivo e pronominale.

Nell’esempio:

[...] ¿Cómo le fue hoy? (p. 82)

[...] «Come è andata oggi?» (p. 87)

In spagnolo peninsulare si impiega il *pretérito perfecto* perché ha un valore di antepresente. Inoltre, la maggior o minor distanza cronologica tra l’azione espressa e il momento dell’enunciazione non è rilevante nella sua opposizione

con il *pretérito indefinido*, bensì il fatto che l'azione sia o non centrata dal parlante in un momento concreto che appartiene chiaramente ad una prospettiva temporale dove *hoy* si oppone a *ayer*.

Normalmente si producono costanti interruzioni, che forniscono al discorso un effetto di spontaneità, che servono per informare sul comportamento d'altri personaggi.

–Otra vez les tiró a los caballos –dijo.  
 –Tranquilo –dijo Varini.  
 –Un día de éstos lo mato.  
 –Tranquilo. (p. 31)

«Ha di nuovo sparato ai cavalli» disse.  
 «Calmati» disse Varini.  
 «Un giorno di questi lo ammazzo».  
 «Calmati». (p. 31)

L'espressione «tirar a los caballos» è più utilizzata dallo spagnolo d'Argentina e subisce una perdita significativa nella versione italiana perché 'sparare' indica soltanto l'azione mentre «tirar a los caballos» descrive anche l'oggetto di questa.

Normalmente, per interrompere la linearità della scrittura, l'autore fa uso delle procedure più diverse per creare l'effetto di simultaneità nel testo:

–Mi ayudante –dijo–. Hoy me toca dar una vuelta por el campo.  
 Fue al dormitorio, volvió con un rifle y una caja de balas. Enfiló hacia la salida y Muto lo siguió.  
 Juan había puesto en marcha la camioneta y la estaba colocando de culata frente a la puerta de la casa.  
 –Espero que le sirva lo que le conté –dijo el ingeniero. (p. 101)

«Il mio aiutante» lo presentò. «Oggi vado a fare un giro nei campi».  
 Andò nella camera da letto, tornò con un fucile e una scatola di cartucce. Si diresse verso l'uscita e Mudo lo seguì.  
 Juan aveva messo in moto il camioncino e lo stava portando con la parte posteriore verso la porta di casa.  
 «Spero che quello che le ho raccontato possa servirle» concluse l'ingegnere. (p. 109)

In questo caso l'ordine narrativo è il seguente: l'ingegnere presenta il suo aiutante appena arrivato, poi va in camera da letto per prendere il fucile e si dirige verso l'uscita; il protagonista nel frattempo s'immagina che rimanga nella stanza dove era con l'ingegnere e quando questi arriva lo insegue; l'aiutante, simultaneamente, mette in moto il camioncino e lo sistema vicino alla porta di



casa. L'ingegnere quindi informa Mudo, e di conseguenza i lettori, che quel giorno va fuori e, mentre prende quanto gli serve nella sua camera, l'aiutante fa delle manovre per sistemare il camioncino che useranno.

In questo brano si impiega un'inversione rispetto alla narrazione logica o sistematica: prima è l'aiutante a interrompere l'azione e l'ingegnere lo introduce per giustificare la sua presenza e poi, grazie al *pluscuamperfecto* e alla perifrasi di presente '*estar* + gerundio' in spagnolo, e al 'trapassato' e alla stessa perifrasi in italiano, spiega ciò che fa l'aiutante lasciando in sospeso il protagonista che si limita a inseguire l'ingegnere. Si crea così una cornice in cui il lettore deve operare un cambio retrospettivo, perdendo la sensazione di linearità. Si noti inoltre che la frase «Hoy me toca dar una vuelta por el campo» che potrebbe tradursi con 'Oggi mi tocca girare per la campagna' è stata tradotta con: 'Oggi vado a fare un giro nei campi' dove si perde l'obbligatorietà dell'azione. Per ultimo, la locuzione avverbiale colloquiale usata in Argentina e Uruguay *de culata* che significa 'in retromarcia' è stata resa 'con la parte posteriore' e nella proposizione «Espero que le sirva lo que le conté –dijo el ingeniero» c'è stato un cambiamento nell'ordine delle parole e il verbo 'dire' che è più generico è stato trasposto con 'concludere' che è più specifico.

Per riuscire a esprimere la veridicità linguistica non serve solo elaborare in maniera precisa il linguaggio dei protagonisti, ma la lingua deve essere inserita in un contesto di dialogo autentico. A proposito di contesto, citerò un paio di esempi riferendomi ad alcuni concetti generali della linguistica testuale e che secondo Isabel García Izquierdo<sup>16</sup> sono basilari per saper affrontare l'analisi di una traduzione. Il contesto, ad esempio, può essere sia situazionale che culturale:

–Si no estoy mal informado el asalto ocurrió en verano.

–*Pleno verano.*

–Entonces sería después de las fiestas de fin de año. (p. 18)

«Se non sono mal informato, la rapina è avvenuta in estate».

«*Piena estate*».

«Allora gireremo dopo le feste di fine d'anno». (p. 16)

Nell'esempio siamo in piena estate, ma si parla di fine anno. Se non si possiedono conoscenze enciclopediche e non si sa che in Argentina 'piena estate' corrisponde a dicembre e quindi al periodo natalizio, si può non capire il contesto e, di conseguenza, fare degli errori nel momento della traduzione.

<sup>16</sup> Isabel García Izquierdo, *Análisis textual aplicado a la traducción*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2000.

L'«intenzionalità» del parlante può esprimersi in modo tale che l'ascoltatore/lettore debba far riferimento a conoscenze extra-testuali per capire ciò di cui si sta parlando:

–Eligen bien las víctimas. Son siempre personas de edad, sin defensa, que en general viven solas. Los engañan con promesas y amabilidades. *Ya sabe cómo es*, ponga una firma acá y otra acá. Cuando tienen el poder en sus manos hacen lo que quieren. *Les conozco las trampas*. Como gerente del Banco me entero de muchas cosas. (p. 91)

Scelgono bene le vittime. Si tratta sempre di persone avanti con gli anni, senza difesa, che di solito vivono sole. Li ingannano con promesse e attenzioni. *Sa già come funziona*, metta una firma qui un'altra qua. Quando hanno il potere fanno quello che vogliono. *Riconosco i trucchi*. Come direttore della banca mi rendo conto di molte cose. (p. 97)

Anche nel caso dell'«intertestualità» la ricezione e la produzione dei testi dipende dalla conoscenza che abbiamo d'altri testi.

–[...] Era como volver a escuchar la lectura de un libro de Salgari y disfrutó de aquella parte del encuentro. (p. 99)

Era come riascoltare la lettura di un libro di Salgari e si godette quella parte del colloquio. (p. 107)

Qui si fa riferimento ad Emilio Salgari e ai suoi libri di avventura, ma nello stesso tempo, se si conosce la vita dell'italo-argentino, si sa che questo scrittore era uno di quelli che aveva letto da bambino. In quanto alla traduzione, bisogna soltanto far notare come la perifrasi di ripetizione «*volver a + infinito*» sia stata tradotta con «*ri- + infinito*» = «riascoltare», che significa «ascoltare di nuovo», mentre il verbo *disfrutar* è stato reso con il pronominale «godersi» ed *encuentro* con «colloquio».

In conclusione, ci riferiamo a quanto segnala Araceli López Serena a proposito della oralità e la scritturelità<sup>17</sup>:

[...] la cuestión de la oralidad y la escrituralidad no se agota fácilmente en el conocimiento de los mecanismos de expresión propios de una y otra modalidad, sino que estamos ante un asunto que pone a prueba no sólo la validez de los presupuestos teóricos y metodológicos de las modernas escuelas lingüísticas, sino todo nuestro acervo de conocimientos sobre el lenguaje, que estamos obligados a revisar en profundidad. Queda, naturalmente, entre otras, una cuestión que aquí ni sique-

<sup>17</sup> Araceli López Serena, *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*, Madrid, Gredos, 2007.

ra está planteada, la que se pregunta por las claves de la 'conversión' de lo coloquial en literario. (p. 344)

Difatti, nella bibliografia sul tema vediamo che i confini tra oralità e dialogo molte volte non sono stati ben delineati. Inoltre si sa anche che l'oralità può esistere senza scrittura e tuttora esistono popoli che comunicano oralmente le loro tradizioni, ma la scrittura non può esistere senza avere l'oralità come base. Walter Ong, ad esempio, sostiene che non è possibile parlare né di 'letteratura orale' né di 'scrittura orale' perché non si può descrivere un fenomeno primario (oralità) a partire di uno secondario e posteriore nel tempo (scrittura) giacché le differenze sono notevoli:

Thinking of oral tradition or a heritage of oral performance, genres and styles as 'oral literature' is rather like thinking of horses as automobiles without wheels. You can, of course, undertake to do this. [...] No matter how accurate and thorough such apophatic description, automobile-driving readers who have never seen a horse and who hear only of 'wheelless automobiles' would be sure to come away with a strange concept of a horse. The same is true of those who deal in terms of 'oral literature', that is, 'oral writing'. You cannot without serious and disabling distortion describe a primary phenomenon by starting with a subsequent secondary phenomenon and paring away the differences. Indeed, starting backwards in this way –putting the car before the horse– you can never become aware of the real differences at all<sup>18</sup>.

Sebbene molti studiosi ritengano che con la scrittura inizi la cultura e che l'oralità sia legata ad una fase precedente dello sviluppo, la mia opinione è che entrambe siano portatrici di elementi culturali. Ad esempio i romanzi cavallereschi di Andrea da Barberino sono l'imitazione mimetica del linguaggio orale che lui stesso cantava nella piazza di San Martino a Firenze e tutta questa tradizione si è conservata mediante i libri che lui scrisse su queste gesta; e oggi si rappresenta uno dei suoi romanzi, il *Guerrino Meschino*, grazie ai pupi siciliani. L'analisi condotta mi ha permesso di mettere in rilievo numerose differenze dal punto di vista morfosintattico e lessicale lo spagnolo e l'italiano. Queste differenze esistono anche tra lo spagnolo peninsulare e quello d'Argentina.

L'applicazione del metodo usato da Alberto Gil per individuare i mezzi semiotici utilizzati dagli scrittori per infondere veridicità ai dialoghi dei loro romanzi mi ha permesso inoltre di mostrare come sia Antonio Dal Masetto che Antonia Ciabatti siano stati abili nel riprodurre l'orale nello scritto creando così un effetto di realtà.

<sup>18</sup> Walter Jackson Ong, *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, New York, Routledge, 2002, p. 12.